

I soliti ignoti (Rufufú) i el neorealisme italià

Aquest estiu, a les instal·lacions del Centre Costa Nord, aleshores encara propietat de Michael Douglas, va organitzar-se un interessant cicle de conferències sobre cinema, les quals assoliren un alt nivell de qualitat i d'interès.

Els quadre de conferenciants era d'absoluta solvència i gairebé tots ells s'han prodigat a la nostra illa en diferents intervencions públiques al llarg dels darrers anys.

Una excepció la constitueix tal vegada José Enrique Monterde, qui va parlar sobre el neorealisme italià. Per això mateix, hem cregut convenient transcriure la conferència íntegrament i reproduir-la a Temps Moderns.

José Enrique Monterde, al costat de Romà Gubern, Esteve Riambau i altres estudiosos del cinema s'haguanyat merescudament un lloc de privilegi en el banc dels referents per a qual-sevol afeccionat que vulgui aprofundir en el coneixement del gènere.

no, que se'n podria passar alguna.

És un poc el perquè la pel·lícula que veuran a continuació: *I soliti ignoti*, a Espanya estrenada amb el títol de *Rufufú*, després explicaré els motius d'aquest títol que aparentment no té res a veure amb l'original, que podria traduir-se com a *Desconeguts habituals*, més o menys—.

Aquesta pel·lícula de Mario Monicelli, realitzada el 1958 per un dels productors italians més importants del moment com era Franco Cristaldi, és considerada el punt de partida d'allò que es coneixerà com a comèdia a la italiana. Això no vol dir, evidentment, que abans, no n'hi hagués, d'abundants comèdies al cine italià, com a mínim des del sonor.

La comèdia a la italiana serà un període molt concret des de l'any citat, el 1958 fins a probablement mitjan dels setanta, en els quals apareix una manera de practicar aquell gènere, vinculada tant a les tradicions del cine italià com a les pròpies tradicions en general de la cultura italiana.

Com dic, aquesta comèdia a la italiana no neix de manera espontània, sinó que té diversos antecedents. Entre les coses interessants que se'n pot dir és que aquests antecedents no parteixen —almenys directament— dels models de la comèdia americana al·l'ús, és a dir, el que seria el gènere de la comèdia desenvolupat per Hollywo-

od des de molt abans del sonor, sinó que serà, tal volta, de totes les formes de la comèdia de gènere realitzades en diversos països, la que tindrà una major força idiosincràtica.

Això no vol dir que en la tradició del cinema italià no hi hagués hagut uns moments en els quals sí que s'hagué imitat, d'una manera sensible, la tradició de la comèdia americana, sobretot de la comèdia sofisticada —*sophisticated comedy*— dels anys trenta: la d'Ernst Lubitsch o La Cava.

Això havia estat a la base d'un primer moviment, diguem-ne, comedigràfic en el cinema italià del període feixista, que fou en el seu moment —sobretot immediatament després del feixisme— classificada o qualificada com a "comèdia de telèfons blancs", per allò que era una comèdia que discorria en els ambients sofisticats de l'alta societat, ja que la gent en lloc de tenir telèfons de color negre, que eren els habituals, els tenien blancs, molt més cars i símbols d'una certa distinció.

Aquesta és la comèdia elegant, sofisticada que practica Mario Camerini en algunes pel·lícules com *Darò un milione* (1935), *Gli uomini che mascalzoni...* (1932), *Il Signor Max* (1937). Per exemple les pel·lícules que llancen com a galant i com a actor dins el cinema italià del feixisme a Vittorio de Sica, màxim exponent del

José Enrique Monterde

La pel·lícula que veuran a continuació és italiana. Quan em van proposar venir a aquest cicle sobre la comèdia o el cine còmic i em van dir a veure què m'interessaria poder presentar, jo immediatament vaig demanar: "Heu pensat, com sempre, en el cinema americà... però i la comèdia italiana?". Em respongueren que



Ladroni di biciclette.



Roma città aperta.



Ladrón de bicicletas.

moment; però que, en realitat, era un tipus de comèdia, ja dic, orientat cap a la influència del cine de Hollywood, una influència que fou molt important, per altra part, al cine italià d'entreguerres i fins i tot posteriorment al neorealisme.

Paral·lelament al desenvolupament d'aquesta comèdia sofisticada tot i això, sobretot als darrers anys del feixisme, que coincideixen pràcticament amb el desenvolupament de la Segona Guerra Mundial, apareixen unes altres tendències en l'àmbit de la comèdia, que ja s'allunyen d'aquesta tradició, que per mantenir el nom habitual anomenam *comèdia de telèfons blancs*.

Es tracta d'una comèdia molt més populista, que presenta personatges d'extracció popular, humil: treballadors, gent del camp, que introdueix a tota una sèrie d'actors i actrius, alguns dels quals seran després recuperats des del neorealisme; cas d'Anna Magnani, el cas d'Aldo Fabrizi, dues peces fonamentals dins el cine neorealista, però que ja apareixen en aquesta sèrie de pel·lícules dirigides per alguns directors tal volta no excessivament prestigiosos, simples professionals de la indústria del cinema italià, com Mario Mattoli, Carlo Borghesio... o tal volta alguns més destacats com el cas d'Alessandro Blasetti quan dirigeix tal volta la pel·lícula més coneguda d'aquest cicle, de l'any 1942 que es titula *Cuatro pasos por las nubes*.

Pel·lícules entre els anys 1941-1943, que com a mínim plantegen una major frescura, una major proximitat als ambients populars. Una major presència per exemple, dels idiomes dialectals, és a dir, no amb un italià polític i perfecte de les pel·lícules de telèfons blancs sinó de l'italià parlat amb accents en funció de les diverses procedències dels personatges. És a dir, una tendència breu en el temps, però que jo considero que és vital perquè després serà el desenvolupament a partir del final de la Segona Guerra Mundial, d'aquell gran moment del cine italià que és l'aparició del neorealisme i el seu desenvolupament com a element nuclear de tota la histò-

ria del cinema italià i clau dins el cine mundial.

En aquell neorealisme que transcorre aproximadament des del 1945 i finals de la dècada dels quaranta (hi hauria molt per discutir sobre quan s'acaba; és un vellíssim debat de congressos i simposis...), en plenitud de la postguerra mundial, que no s'ha d'oblidar que també ho és d'una guerra civil a Itàlia en aquells moments i en temps posterior de la caiguda d'un règim com el feixisme, que ha durat més de vint anys al poder.

Del moviment neorealista diríem que la seva voluntat d'aproximació a la realitat, la seva voluntat de fer que el que apareix a la pantalla s'identifiqui amb la quotidianitat de l'espectador. És a dir, en lloc de jugar amb la fantasia, amb la distància o amb el somni cinematogràfic, en aquest cas es jugaria amb el reconeixement del context immediat, amb la implicació a una realitat immediata —la de l'espectador—.

En aquest sentit, aquesta voluntat de realisme i sobretot una certa visió dramàtica a partir de l'experiència de la guerra, dels problemes i penúries de la postguerra, en principi pareixerien desviar al neorealisme del que seria la tradició de la comèdia, diríem que tracta temes massa seriosos, massa importants en aquells moments, com per a la millor tractar-los en clau de comèdia. Tot i això en el mateix neorealisme no deixa d'haver-hi molts elements accessoris o tangencials de vegades



Vittorio de Sica i Roberto Rossellini.

però no sense importància, que ens remetien a una visió menys trágica o menys dramàtica i més aproximada a la tradició de la comèdia. Per exemple, pel·lícules com *Vivir en paz* de Luigi Zampa o fins i tot determinats moments de pel·lícules que no tenen res de comèdia com *Roma, città aperta* o de *Ladrón de bicicletas*, on no deixa d'haver-hi alguns *gags* o situacions còmiques; plantegen o almenys introdueixen una possibilitat: una aproximació a la realitat, que no solament es pot conjugar en clau dramàtica sinó que també la implicació amb la realitat es pot fer en clau còmica.

És a dir, davant una realitat que es fa tan forta, tan present en el cine, no sols la via dramàtica és la possibilitat de reflexionar-hi, sobre ella, d'implantar l'espectador en la seva importància i interès d'aquella, sinó que de vegades a través de la comèdia.

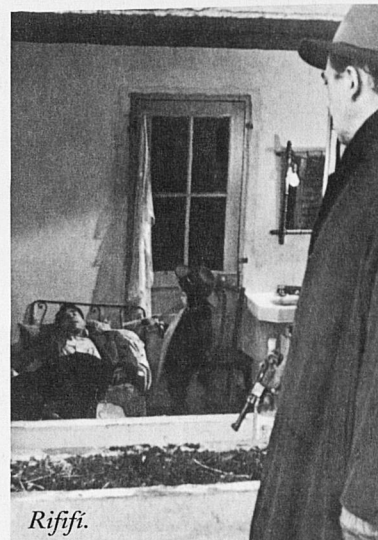
Paral·lelament o d'una forma perifèrica respecte del que és el nucli central del neorealisme, és a dir les pel·lícules de Rossellini, de Visconti, de Vittorio De Sica, de De Santis, no deixa d'haver-hi també una sèrie de presències en el terreny de la comèdia; des de pel·lícules que estan centrades en la presència de determinats còmics d'èxit en el panorama italià com Totò o Macario, el primer molt més conegut internacionalment, Macario menys encara que molt significatiu en alguna de les seves pel·lícules: *L'eroe della strada*, *Come persi la*

guerra (*Com vaig perdre la guerra*), que segueixen parlant del mateixos temes dels quals ho fan les pel·lícules neorealistes: de l'atur, del desencís després de la guerra, del problema social... però en clau de comèdia, i, per tant, en clau si volen, fins i tot, de vegades un poc per intentar dissipar la negror del moment.

Contemporàniament a això, van apareixent pel·lícules molts cops a càrrec de cineastes que evidentment tenen bastant menys interès o importància que els grans cineastes del neorealisme, que són bons professionals, que són capaços de fer productes diguem-ne necessaris pel lluíment d'aquelles estrelles còmiques però que per si mateixos tenen menys personalitat.

No obstant, a finals dels anys quaranta i principis dels cinquanta comença a aparèixer una nova generació de cineastes italians que no han fet cine abans de la guerra i que ni tan sols formen part de la primera fila del neorealisme —poden estar més o menys influïts, o relacionats en alguns terrenys no exactament de direcció—. Com Luigi Comencini o com Mario Monicelli mateix o com per exemple Luciano Emmer i alguns altres, que comencen a plantejar una certa renovació en el terreny de la comèdia. Aquesta renovació mesclada amb la influència del neorealisme, en permetrà una de les sortides.

És a dir, el neorealisme mor per diversos motius. En primer lloc, per



Rififi.

un esgotament del que seria la tendència, que no pot quedar-se en repetir els mateixos esquemes sinó que ha d'evolucionar inevitablement.

Per altra banda, una part d'aquesta evolució en lloc de ser una proposta més o menys col·lectiva o homogènia fins un cert punt amb uns interessos comuns, comença a individualitzar-se. Les trajectòries de cineastes sorgits del neorealisme com Rossellini, Visconti o altres que en el neorealisme han tingut un paper de segon grau com a guionistes o com a documentalistes: el cas d'Antonioni, cas de Fellini, als anys cinquanta iniciaran ja una trajectòria eminentment personal; seran grans cineastes que desenvoluparan per tant un estil personal



De Sica dirigint Umberto D.

que té els seus orígens o les seves arrels en el neorealisme, però que el transcedeixen.

Hi ha un tercer factor essencial i és la situació política italiana. A partir del triomf de la Democràcia Cristiana a les eleccions del 1948 i el govern de Giulio Andreotti com a secretari de la Presidència de Govern i responsable del cinema o de la protecció del cine italià d'aquell moment, té com un dels seus enemics bàsics el neorealisme.

Intenta evitar la visió més bé negra, pesimista de les realitats del país, que no són ni còmodes ni fàcils; i per tant intenta promoure formes de cine que se n'allunyin. En aquest sentit, una de les sortides com deia serà el conegut com a *neorealisme rosa*, que tindrà la seva primera obra fonamental —encara que té alguns antecedents— en una pel·lícula de l'any 1951 de Renato Castellani titulada *Due soldi di speranza* (*Dos cents d'esperança*), a partir de la qual hi haurà una sèrie de pel·lícules que tendran molt èxit comercial algunes d'elles (algunes arriben a Espanya on també tenen èxit), com *Pan, amor y fantasia*, *Pan, amor y celos* o pel·lícules com les

de la sèrie de *Poveri ma belli* (*Pobres però hermosos*).

Tota una sèrie de pel·lícules que fonamentaran bona part del seu èxit en la presència també d'una sèrie d'interprets, alguns dels quals vénen d'enrere com és el cas de Vittorio De Sica o Totò; altres que són interprets sorgits els últims anys als voltants del neorealisme del tipus de Marcello Mastroianni, algunes de les dives del moment com Sofia Loren, Gina Lollobrigida... que realment donaran una gran comercialitat a aquests productes i que en bona part farciran el període que aniria del 1950-1951 fins al 1958-1959.

Per això, quan el 1958 apareix una pel·lícula com *I soliti ignoti* (*Rufiñu*), plantejam que aquí hi ha un canvi respecte d'aquest cinema de comèdia amable, un cine poc crític, un cinema en què de nou torna la fantasia, pensin en *Pan, amor y fantasia*, un títol bastant programàtic respecte del que pretén aquest cine. En aquest moment, alguns dels cineastes que l'han practicat: Risi, Monicelli o Comencini fonamentalment, donaran un cert gir.

La comèdia es farà molt més realista, menys basada en la felicitat de determinats *gags*, de certs diàlegs enginyosos o l'atractiu dels interprets, per presentar ja una comèdia molt més treballada, de situacions molt properes a la realitat, de personatges que hi estan molt més vinculats, que en definitiva és la que estarà al darrere d'*I soliti ignoti* o —repeteix— de les millors pel·lícules dels anys següents: des de pel·lícules de Mario Monicelli mateix com per exemple *La gran guerra* o de Dino Risi com *La escapada*, *La marcha sobre Roma*, sobretot com *Una vida difícil*, pel·lícules de Comencini com *Todos a casa* —sobre el final de la Segona Guerra Mundial a Itàlia, i el gran desconcert que significà—. Pel·lícules aquestes que els he citat, que es situen entre aquest any 1958-1959 i 1962-1963.

A partir d'aquí la comèdia a la italiana en cert mode es mantindrà, amb aquests cineastes i amb alguns altres, fins i tot de procedents de la generació neorealista com en el cas de Luigi Zampa, Alberto Lattuada o Pietro Germi, autor de pel·lícules com *Divorcio a la italiana*, *Seducida y abando-*

nada, *Señoras y señores* ja en plens anys seixanta i que seran una continuació d'aquella comèdia a la italiana.

I en realitat aquest cicle brillant de la comèdia perdurà fins a mitjan dels anys setanta; tal volta amb la incorporació com a darrera gran figura del gènere, d'un cineasta que prèviament ha estat guionista de moltes d'aquestes pel·lícules com és Ettore Scola, de tal manera que hi dues pel·lícules seves de mitjan dels setanta: *Nosotros que nos habíamos amado tanto* i *Brutos, puercos y feos*, que era del 1976, juntament amb una altra pel·lícula de Monicelli que es diu *Amici miei* i algunes altres que tancaran en certa manera, aquest cicle de la gran comèdia a la italiana.

Després hi haurà alguns comediògrafs italians, que seran ja d'una generació completament distinta: les primeres pel·lícules de Nanni Moretti, les primeres de Maurizio Nichetti, les de Francesco Nuti, cineastes dels anys vuitanta, molts dels quals ni tan sols han arribat a Espanya, però que han mantingut una certa tradició de la comèdia, però indiscutiblement menys important que ens anys anteriors.

I en aquest sentit també val la pena assenyalar un altre factor important, i és el fet que és el millor moment, el moment més feliç de la comèdia a la italiana, de l'encontre d'una voluntat d'autoria per part d'alguns cineastes sense, en aquest sentit, desmarcar-se del que seria el cinema comercial, més institucionalitzat, industrialment parlant. A la comèdia a la italiana hi ha almenys quatre elements bàsics a considerar.

Per una banda, la presència dels grans productors d'aquells anys, com els deia a *I soliti ignoti* el cas de Cristaldi o Dino de Laurentiis o Carlo Ponti o Lombardo, que alhora que poden estar produint films de gènere diguem-ne purament de consum o pel·lícules d'autor, perquè al cap i a la fi també estan produint *Fellini ocho y medio*, *La dolce vita* o *El gatopardo* de Visconti (Cristaldi). És a dir, pel·lícules que entrarien en una dimensió del cine d'autor. Ells també seran al darrere d'aquestes comèdies.

El segon element important són els guionistes. La comèdia és d'entre tots

els gèneres cinematogràfics, aquell en què el guionista té un paper més preponderant; entre altres coses no solament perquè han de construir situacions, personatges que funcionin feliçment, sinó perquè els diàlegs tendran una enorme importància.

Concretament a *I soliti ignoti*, hi són presents dos dels més importants guionistes de la història del cinema italià: Age (de fet es fa dir així amb aquest pseudònim) i Furio Scarpelli formant un duet hi seran al darrere —a part que també hi era Monicelli— i que ens remetrien una mica a Ruggero Maccari, Rodolfo Sonego (el guionista de la major part de pel·lícules d'Alberto Sordi) o Ettore Scola mateix, que seran molt importants en el desenvolupament d'aquesta comèdia a la italiana.

El tercer element evidentment serien els intèrprets. I en aquest sentit també trobam aquell moment feliç en la història del cine italià, en què les grans estrelles poden estar tant en el cine d'autor com en un de gènere com és la comèdia.

El Marcello Mastroiani que veuen a *I soliti ignoti*, serà el Mastroiani de *La dolce vita* o d'*Ocho y medio*. O per exemple veuran també a la pel·lícula a Claudia Cardinale, en la que era la seva segona aparició en un petit paper. Hi és un personatge que prové del cinema anterior com és Totò, també en una presència col·lateral però important al film. Hi veurem un altre actor que ha estat present a aquella sèrie de pel·lícules de *Poveri ma belli* que és Renato Salvatori. També una sèrie de secundaris molt importants en la comèdia: Carlo Pisacane, Memmo Carotenuto i altres.

I sobretot *I soliti ignoti* és la primera comèdia cinematogràfica en què treballarà un actor de gran èxit al teatre italià ja de l'època, d'una presència important dins el cine italià però fins a aquells moments sempre en papers dramàtics i molts cops fent de dolent —perquè va començar fent de dolent a *Arroz amargo* ja a l'any 1949— que és Vittorio Gassman. De tal manera que aquesta pel·lícula serà la incorporació de Gassman a la comèdia.

Gassman, Mastroiani sobretot, juntament a Alberto Sordi, Nino

Arroz amargo.





Cuatro pasos por las nubes.



Rufufú.

Manfredi, Ugo Tognazzi, constituïran una espècie de constel·lació d'estrelles cinematogràfiques que donaran rendibilitat des del punt de vista comercial, però, al mateix temps, una enorme dignitat al gènere. De tal manera que, probablement, en tota la història del cine europeu no trobem res equivalent en el sentit de saber juntar, complementar valors artístics en el terreny de la interpretació i en la posada en escena, valors socials d'una aproximació a una realitat italiana, que ja no és la de la postguerra sinó que ja és la del miracle econòmic, la de la influència de la societat de consum.

I per altra banda, la presència com els deia —i aquest és el quart element—, d'una sèrie de directors com Monicelli, que havia començat rodant les seves primeres pel·lícules en col·laboració amb Steno i bàsicament al servei de Totó, però que sobretot a partir d'aquesta pel·lícula (ja havien fet bones pel·lícules com *Guardias y ladrones* o *Padres e hijos* als primers anys cinquanta o *Totó y Carolina*) encadenarà una sèrie de pel·lícules com *La gran guerra*, *Il compagni...* que el duran a una de les posicions de privilegi dins el cinema italià.

Un parell de coses més ja per anar acabant. El títol ja he dit que en italià és *I soliti ignoti*, tot i això, evidentment, un dels aspectes que apareixen en la pel·lícula —que, per un altre costat, no requereix grans introduccions, perquè no és un cine d'autor esotèric ni molt menys— però un dels aspectes que hi ha al darrere de la pel·lícula és un cert to de paròdia respecte d'una variant del gènere policíac, que al cinema de Hollywood ha tengut una gran importància als anys cinquanta com és l'atractament perfecte. Des de *La jungla de asfalto* de Huston fins a *Atraco perfecto* de Kubrick; fins i tot a pel·lícules rodades a Europa, tot i que per un director americà, com és el cas d'una pel·lícula que el 1955 va tenir un gran èxit mundial, *Rififi*.

Doncs bé; a la pel·lícula de Monicelli hi ha una referència explícita a *Rififi* i, en certa manera, això és el que està darrere perquè els distribuïdors espanyols, quan estrenaren la pel·lícula, la volguessin llançar com una paròdia i per això la denominaren *Rufufú*.

La pel·lícula va tenir molt èxit no sols a Itàlia sinó fora. Tenguin en compte que *I soliti ignoti* va estar nominada a l'Oscar a la pel·lícula en llengua no anglesa de l'any 1958, o, millor dit, dels Oscars del 1959 sobre producció del 1958, per tant, va tenir una important repercussió internacional.

Fins i tot a Espanya hi hagué algunes pel·lícules, a principis dels seixanta, que intentaven emular l'èxit de *Rufufú*: *Atraco a las tres* de Forqué, *Los dinamiteros* de García Atienza, algunes de les pel·lícules amb Toni Leblanc, *Los tramposos* de Pedro Lazaga.

I un últim exemple d'aquest èxit internacional, el tenim quan ja als anys vuitanta, a Hollywood, un director francès afincat allà com era Louis Malle, realitza un remake americà de *Rufufú* anomenada *Crackers* amb Sean Penn i Donald Sutherland, que és, en definitiva, una revisió.

I, fins i tot, més curiós, el famós coreògraf i director musical Bob Fosse —el que fou director d'una pel·lícula com *Cabaret*— presenta a Broadway al 1965, un musical basat en el *Rufufú* de Monicelli, perquè veguin la repercussió posterior.

Advertir-los que la pel·lícula no és còmica en el sentit d'una successió de gags, de situacions hilarants sino que és un retrat de vegades agre, de vegades agredolç d'uns personatges en aquest cas, ni tan sols populars en el sentit de treballadors, proletaris. Són uns personatges del lumpen romà d'aquells anys que d'alguna forma intenten viure, per damunt tot, sense treballar.

Em permeto remarcar que cap el final hi ha un moment en què un dels personatges diu: "Com que això no ens ha sortit bé, no ens quedarà altre remei que posar-nos a treballar..." i aleshores l'altre li replica amb una frase que, en realitat, és el títol d'un importantíssim llibre de Cesare Pavese, diu "*Ma laborare estanca*" (Treballar cansa), dit per un lumpen romà del moment realment és una cosa, que, per una banda, remet a una dimensió culta, cultista del cineasta i dels guionistes, però que, per una altra, perfectament inscrit en un llenguatge popular, en una història comercial. És a dir, una pel·lícula perfectament assumible pel públic més general. ■